

MIKE INGHAM

Sveučilište Lingnan, Hong Kong

LINGVISTIKA I TEORIJA KOMUNIKACIJE U KAZALIŠNOJ KRITICI: AKADEMSKI LUKSUZ ILI NEOPHODNO ORUĐE?¹

Uvod

Ako je dvadeseto stoljeće doba kad je slika došla na svoje, isto tako se može shvatiti i kao doba znaka. Od desosirovske strukturalističke lingvistike na početku stoljeća do poststrukturalističkog odbacivanja semioloških tvrdnji i hipoteza temeljenih isključivo na jeziku, većina teorija koje se odnose na sustave znakova u ljudskoj komunikaciji bile su, na vlastitu korist ili štetu, pod jakim utjecajem teorijske lingvistike. Prevladavajuću sklonost vizualno motiviranom, neverbalnom teatru i spontanoj umjetnosti performansa u drugoj polovici stoljeća pratilo je nepovjerenje prema jeziku u teatru. U posljednja dva desetljeća, jezično bogata, društveno svjesna drama nedavne prošlosti popustila je pred izrazito slikovnim, impresionističkim i fizički orijentiranim teatrom. Ne tvrdim da su izvođači, redatelji i pisci svjesno marginalizirali jezik. Prije bih rekao da su se tehnološka sredstva dostupna kreativnim izvođačima i vizualnim umjetnicima razvijala izuzetno brzo, a taj se tehnološki napredak poklopio sa sustavima estetskih vrijednosti u kojima su tijelo i slika dobili središnje značenje za teatar, do neke mjere, na štetu jezika.

Navest ću nekoliko konkretnih primjera: komercijalni uspjeh cirkusa i fizičkog teatra pod utjecajem mima, kao i popularnost hibridne forme koja se opisuje kao koreodrama, podjednako su pridonijeli udaljavanju od govora kao dominantnog kanala komunikacije između izvođača i publike u teatru. Još jedan primjer su i novi, globalizirani mjuzikli Lloyd Webbera i ostalih u kojima slikovni i glazbeni kodovi prevladavaju i postavljaju jezični kod u podređeni položaj. U tradicionalnijim, ne toliko raspjevanim mjuziklima, tekst, glazba i scena imaju približno jednako važnu ulogu u igri označitelja, odražavajući viši status jezika u procesu označavanja. Postoje i praktični razlozi zašto je jezik u nekim kazališnim formama podređen: ulični teatar u gužvi bučnih gradskih ulica uglavnom se oslanja na neverbalne oblike komunikacije, djelomično zato da prenese trenutne, snažne slike a ponekad i zato da prenese osjećaj nijemog patosa, poput Charlie Chaplina.

Ne upuštam se, želim napomenuti, u reakcionarnu polemiku protiv verbalno minima-

¹ Tekst je pročitao na Međunarodnom forumu kazališnih kritičara koji je Hrvatski centar ITI-UNESCO organizirao u Zagrebu u ožujku 2000. i priredan za ovo objavljivanje.

lističkog, slici okrenutog teatra i ne okrivljujem suvremene dramatičare zato što ne proizvode elokventne, retoričke dijaloge i solilokvije. Jezik suvremenih dramskih tekstova često je brutalno minimalistički ili razgrađen, fragmentiran ili polusuvisao. Međutim, kako bi publici pomogla u interpretaciji često lakanskog ali i složenog jezika moderne drame kao i u razumijevanju odnosa između znakova, koji su u suvremenom teatru sve diskretniji, i sve sinkretičnijih slika, obaveza je kazališne kritike da bude svjesna ne samo suvremenih trendova nego i teorijske pozadine. Suvremena teorija drame i predstavljačkih umjetnosti izgrađena je velikim dijelom na bogatoj podlozi teorije jezika i kulture. U ovom radu, tvrdim da kazališnom kritičaru, a pogotovo kritičaru drame, samo određeni stupanj poznavanja ovih teorijskih prethodnika u konceptima jezika i komunikacije može biti još smionija i omogućiti upućeno sagledavanje onoga što se događa u teatru novog milenija. Čak i odsutnost jezika u dijelu suvremenog teatra može stvoriti jezičnu napetost i istaknuti važnost lingvističke interpretacije koja će ispuniti govorni vakuum izvedbe. Mark Fortier u knjizi *Teorija/Teatar* rasvjetljuje ovaj paradoks u odnosu na suvremenu književnu teoriju koja velikim dijelom ima lingvističke korijene:

Štoviše, ako teatar ne svodi na dramu, literarna teorija može na drugi način učvrstiti hegemoniju jezika i pisanja. Teatar tako postaje sustav neverbalnih znakova, neverbalnih jezika, neverbalnog pisanja, a ipak je i dalje pod dominacijom jezika i pisma, kao nadobrasca za neverbalno djelovanje... Ostaje otvoreno jedno veliko pitanje: je li teatar potpuno razumljiv ako njime vlada jezični model?²

Razmatrajući trvenje između neverbalnog ili nadverbalnog u teatru i lingvistički/literarno utemeljene teorije, Fortier nastavlja primjećujući, *Po mom mišljenju, ne radi se o odbacivanju lingvistički utemeljene teorije nego o pažljivom i otvorenom određivanju granica njene relevantnosti*. Za ovaj rad, zanimljivo je baš to pitanje, koliko je lingvistički utemeljena teorija važna u suvremenoj kazališnoj kritici. Odbacujući lingvističke i književno-teorijske korijene, suvremena kritika u opasnosti je, upotrijebit ću istrošenu ali prikladnu metaforu, da "prolijevajući vodu, baci i dijete". Granice relevantnosti su, smatram, prilično široke.

U zaključnom dijelu rada, pokušat ću postaviti temelje za teatrološku hermeneutiku i kritiku koja obuhvaća i neverbalno, vizualno iskustvo u teatru i jezične elemente. U središnjem dijelu, opisat ću lingvističke koncepte i modele koji su i dalje vrlo važni za suvremenu kazališnu kritiku, kao i na koje su oblike teatra, po mom mišljenju, najprimjenjiviji.

Relevantna teorija jezika i komunikacije

Najočitije relevantno područje teorije jezika za kazališnu kritiku vjerojatno je semioza (postupak označivanja), primijenjena znanost o znakovima, kako su je razradili Ferdinand de Saussure i drugi. Arbitrarni, binarni odnos između jezičnog označitelja i označenog odražava se i u kontekstu teatra gdje predmeti i ljudi mogu predstavljati druge predmete i ljude koji nisu prisutni, ili u slučaju metonimskog pridruživanja, dio može predstavljati cjelinu (na primjer, u kineskoj operi, gdje bič predstavlja radnju jahanja na konju). Sam jezik, po deso-

² Mark Fortier *Teorija/Teatar*, London, Routledge, 1997, str. 4

sirovskoj semiološkoj teoriji, utemeljen je i stabilan, barem dok govorimo o binarnom odnosu između znaka i njegovog označenog gdje sustav pravila generira značenje kroz razlikovanje. Drugim riječima, značenje ovisi o onome što znak ne predstavlja u odnosu na drugi znak. U teatru, rekao bih da je proces označavanja često manje definitivan, a konotativno značenje je naglašenije nego denotativno. Višestruko značenje stvaraju složeni kodovi (jezični, kinezički, proksemički, deiktički i tako dalje) izgrađujući skupove znakova od kojih se neke može očitati brže nego druge.

Prema tome, za stručnog kazališnog kritičara, semiološka teorija je barem do neke mjere ključna u postupku dekodiranja predstave. Osnova za teorijsko promatranje znaka po svojoj prirodi je lingvistička. Temeljno razlikovanje između jezičnog sustava (*langue*) koji uspostavlja kodove i konvencije u jeziku i stvarne prakse u smislu funkcionalne pragmatičke namjere (*parole*) moguće je uspješno primijeniti i na teatar. Konvencije i sredstva označavanja u određenom žanru možemo promatrati kao ekvivalent *langue* a stvarnu izvedbu koja može generirati nova značenja kroz varijacije i inovacije, kao ekvivalent *parole*. Drugim riječima, u konstruiranju dramskih svjetova značenja postoji stalna dihotomija između zajedničkog sustava pravila i pojedinačnih situacija u kojima se teoretske strukture primjenjuju u praksi.

Može se dakle reći da teatar, kao sustav simboličkog prikazivanja, dijeli najšire principe jezika. Međutim, semiološkoj teoriji, iako je i dalje primjenjiva kao sistemsko hermeneutičko sredstvo za kritičare i teoretičare, često se zamjeralo što ne uzima u obzir fizičku, iskustvenu i holističku prirodu teatra.³ Raščlanjujući složeno tkanje

međuzavisnih kodova na sastavne dijelove, semiološka analiza može neslavno zalutati ako komunikacijski sustav ne uspije sagledati kao zbroj svih dijelova, kao kad sastavljeni sat više ne možemo sastaviti u cjelinu. Cjelovitiju strategiju u kritici, kao alternativu ovom usitnjavanju, razmotrit ćemo u zaključnom dijelu rada.

Ostale značajne teorije dvadesetog stoljeća, čiji korijeni su u lingvistici ili kritičkom pristupu temeljenom na lingvistici, uključuju ideje ruskih formalista o defamilijarizaciji (očudenju), paralelizmu i postupcima montaže, što je sve razrađeno u odnosu na književne tekstove, s naglaskom na jezik djela koji uspostavlja vlastitu strukturu ili se suprotstavlja službenom, konvencionalnom jeziku. Svaki kazališni tekst koji podriva ili inovira, a naročito svaki komad koji je metateatarski, skreće pažnju na vlastita formalna sredstva i na taj način dovodi do defamilijarizacije. U teatru, dakako, potpuno skretanje od onog što publika i izvođači smatraju autentičnim konvencijama može defamilijarizirati i otuditi publiku toliko da može biti prekršen prešutni sporazum između publike i izvođača. Na drugom kraju ljestvice, međutim, leži sigurni, konvencionalni "mrtvački" teatar. Jedna lingvistička paralela iz književnosti: Joyceov *Uliks* je nekonvencionalan ali čitljiv, dok *Finneganova bdijenja*, kao krajnje defamilijarizirajući tekst, za većinu ljudi, uključujući i mene, to nije. Što se tiče utje-

³ Rad Mikea Leigha, britanskog dramatičara, najbolji je primjer onoga što nazivam holističkim kazalištem, u smislu "iscjeljivanja kroz komunikaciju". Njegov radionički rad na režiranju vlastitih tekstova postiže puno jaču "sintezu" glumca, pisca i redatelja a možda i teksta i predstave, neku vrst društveno podijeljenog iskustva, nego što je to moguće u fragmentarno iskazanoj svijesti u djelima, recimo, Sarah Kane i Marka Ravenhilla.

caja formalističkih ideja i teorije defamilijarizacije u političkom teatru, u drugoj polovici 20. stoljeća, ona je sveprisutna. Dijalektičko-materijalistički epski teatar Bertolta Brechta i socijalno angažirano kazalište-forum Augusta Boala očiti su primjeri, ali i najrazličitiji vidovi post-modernističkog teatra nesumnjivo duguju puno teoretskim temeljima prve polovice 20. stoljeća, koji su uspostavili odnos između forme i strukture.

Ostala lingvistička pitanja s kojima se teatar često bavi mogu se opisati u okvirima sociolingvističkog područja. To uključuje jezični i kulturni imperijalizam, jezičnu raznolikost u govornim dijalektima koji konotiraju obezvlašćene klase ili subkulture, seksistički govor, ugrožene jezike i posljedice globalizacije i lingvističke relativnosti, ideje prema kojima su načini viđenja i razmišljanja o svijetu ne samo kulturno nego i jezično određeni. Međujezični promjenjivi kodovi ili jezično ukrštanje je fenomen koji u mnogim govornim zajednicama postaje sve prihvatljiviji. Teatar, naročito onaj manje sigurne i manje potrošački orijentirane vrste, često je na samom rubu eksperimenta kad odražava razvoj sociolingvističke prakse a ujedno je i jezično inovativan kako bi defamilijarizirao publiku. U jeziku se često odražavaju društveni i kulturni stereotipovi. Lingvistički osviješten kritičar može procijeniti jesu li takvi jezični efekti u drami namjerno parodični ili su rezultat dvodimenzionalne karakterizacije u pisanju, baš kao što ona ili on moraju biti svjesni ironijskih postupaka i retoričkih govornih figura u tekstu drame. Kontekstualni ključ za jezičnu montažu i bitne kulturne fenomene u tekstu može se pronaći u upotrebi leksičkih i sintaktičkih ponavljanja kao i u idiosinkratičkoj gramati-

ci i poretku riječi. Ako kritičar, barem podsvjesno, ne razmatra tekst u ovom ključu, njemu ili njoj mogu promaknuti važne pojedinosti koje opravdavaju određeni tekstualni postupak ili interpretaciju.

Podjednako, shvaćanje da se žanr ne odnosi samo na dramski ili literarni žanr nego se može proširiti i na jezik specifičnog društvenog i profesionalnog komunikacijskog događaja na razini organizacije, kao i na razini mikro-obilježja kao što su rječnik, intonacija, kolokacija itd., žanr se odnosi i na registar i ton jezika koji se koristi, od formalnog do neformalnog stila, od prijateljskog do neprijateljskog. Za pisca, redatelja i izvođače, nesumnjivo je važno da ne budu neosjetljivi na takve nijanse, ali razlikovanje karakteristika, raznolikosti i modulacija u tekstu ni za kritičara nije ništa manje važno. Idejni aspekt govorenog/pisanog teksta obično je glavno žarište zanimanja kritike, dok su vizualni elementi nesumnjivo u prvom planu u živoj izvedbi. Ali, u radiodrami, primjerice, jezične osobine žanra, registra, intonacije, itd., od ključne su važnosti u nedostatku vizualnih označitelja.

U dramskom dijalogu, kritičar mora biti svjestan konvencija govornih činova performativnog jezika, izdavanja naredbi, traženja dopuštenja i tako dalje, koji se u govornoj interakciji odvijaju u hijerarhijskom okviru kretnji, reakcija i transakcija. Austinovo i Searleovo proučavanje teorije govornih činova i funkcionalne namjere govorne izvedbe, što se ponekad naziva i snagom ilokucije, omogućava prepoznavanje strukture diskursa u dramskom dijalogu, nasuprot nasumičnom nizu riječi, fraza i rečenica. Dakako, teže je procijeniti ili analizirati strukturu dramskog dijaloga bez tekstualnog predloška, pa je zato kritičarima

koji pišu o novim, pa čak i starim dramskim tekstovima, potrebno poznavanje teksta u tiskanom obliku prije nego što se susretnu s izvedbom.

Roger Fowler u *Lingvističkoj kritici* daje vrlo detaljnu analizu različitih dijaloških tehnika korištenih u *Osvrni se gnjevno* Johna Osborna i *U očekivanju Godota* Samuela Becketta, gdje je prva drama dobar primjer punog, dominantnog jezika puno veće kohezije, dok je druga frustrirajuće nekohezivan, nekoherentan tekst i izvrsna ilustracija neuspjelih govornih činova, teorije relevantnosti i kooperativnih principa međuljudske komunikacije.⁴ Analiza onoga što se može smatrati trivijalnim gramatičkim osobinama dijaloga, kao što su upitne fraze, može pružiti značajan uvid u obrasce interakcije među likovima i tako pomoći u argumentiranju hipoteza koje kritičar možda intuitivno osjeća kao reakciju na određenu izvedbu.

Implikature, ono što je u dijalogu samo natuknuto ili čak potisnuto, dakle više implicitno nego eksplicitno, mogu biti dobra osnova za dekodiranje podtekstualnih referenci na široj razini. Odnos između pošiljatelja ili govornika poruke i slušača ili primatelja, gdje prvi implicira a drugi zaključuje, ili ne uspijeva zaključiti, često je izvor dramske napetosti ili komičnog nesporazuma. Što je ispod površine implikatura u Pinterovom tekstu, na primjer, središnje je pitanje za razumijevanje njegovog rada u cjelini. Podtekstualne implikature mogu, u cijelom tekstu, biti razvijene toliko da se

pred publiku iznosi sustavna mreža implikatura koja se alegorično odnosi na sekundarni kontekst na dubljjoj razini. Millerove *Vještice iz Salema* bio bi jedan takav primjer.

Takozvani teatar apsurdna, a naročito Beckett, Ionesco, Genet i autori novijeg datuma, kao Stoppard, često su koristili tehniku pogrešnog usmjeravanja govornih činova, uz karaktere čiji se ciljevi stalno mimoilaze, sa izrazito smiješnim rezultatima. Dakako, čitava tradicija komedije se od klasičnog doba snažno oslanjala na jezične efekte i nesporazume u komunikaciji. Na dubljjoj razini, međutim, kao u Molièreovim komedijama, implikature su uspješno komunicirale s ciljanom publikom upravo zbog zajedničkih mentalnih shema i iskustva svih strana uključenih u kazališni događaj. Prirodno, u satiričkom djelu kao što je *Tartuffe* danas je teže pronaći ciljane grupe iz epohe nastanka drame. A tamo gdje nije moguće pronaći paralele u novoj izvedbi teksta, njegova djelotvornost u teatarskoj komunikaciji će vjerojatno oslabiti. Ovakvu neuspjelu kazališnu komunikaciju moglo bi se opisati kao krajnje defamilijarizirajuću.

Razlike između govora i pisanja, osim što služe kao pogonsko gorivo za poststrukturalističke teorije kritike Jacquesa Derride, ilustriraju stalno prisutnu napetost između teksta i izvedbe, između riječi u pisanom i izgovorenem obliku. Izgovorena riječ je ovisna o kontekstu, a kontekst pisane je često ograničen, tj. recepcija je uglavnom odvojena od proizvodnje, i u tome je temeljna razlika. Za svakog redatelja ili izvođača, oživljavanje pisanog teksta bilo kojeg autora na pozornici uvijek je izazov. Kao prvo, u originalnom tekstu rijetko postoji ključ za odgovarajuća prozodijska obilježja intonacije, ritma, metra i tako dalje i parajezičnih glasovnih efekata u izgovara-

⁴ Roger Fowler *Linguistic Criticism*, Oxford U.P., 1996, str. 139-148. Vidi Fowlerove komentare prenošenja govornih činova i korištenja upitnih fraza u uvodnim replikama prve scene *Osvrni se gnjevno* i govornih činova u kontradikciji sa scenskom radnjom, kao i odsutnost kooperativnog principa u cijelom *U očekivanju Godota*

nju replika. Naše dekodiranje govornog jezika ovisi, velikim dijelom, o parajezičnim elementima u govoru koji se javljaju kao dodatak neverbalnim znakovima. Pretpostavljenu prevlast pisanog teksta u tradicionalnoj govornoj drami, dakako, dovodi u pitanje improvizirani teatar, koji nastaje u radu i koristi samo djelomično pisani tekst. Međutim, kad se takva dramaturgija nastala zajedničkim radom zabilježi u definitivnom obliku, na primjer, kod dramskih radova britanskog pisca Mikea Leigha, poput *Goose Pimpler* (Trnci), *Ecstasy* ili *Abigail's Party* (Abigailina zabava), kolektivnih djela s glumcem u središtu, pisani tekst, budući da nije efemeran, ponovno izbija u prvi plan.

Kazališni kritičar teško će pomiriti Derridin izazov samoreferencijalnosti i, kako on to naziva, "logocentrizam" jezika i njegovo postavljanje pisanog teksta iznad govornog. Svejedno, njegov skeptični i dekonstruktivni pristup mnogim prihvaćenim idejama strukturalističke teorije bez sumnje je imao puno odjeka u postmodernom teatru, u kojem je važnost izgovorene riječi radikalno umanjena. Ironično je, dakako, što su Derrida i ostali poststrukturalistički skeptici koristili jezik za širenje svojih ideja baš kao što kazališni tekstovi koji izazivaju polemike o anti-teatru koriste instituciju i medij teatra za izražavanje svog nezadovoljstva postojećim stanjem.

Koncept R. Barthesa o "smrti autora", književnoteorijski i lingvistički po orijentaciji, posebno je zanimljiv slučaj u odnosu na teoriju recepcije, koja na prvo mjesto stavlja gledište čitatelja ili publike, drugim riječima, primateljev kraj komunikacijskog modela, umjesto pošiljatelja ili izvora informacije. Usprkos povijesnoj tendenciji recepcije i kritike teatra da dramskog autora procjenjuje kao književnu figuru, došlo je do

značajnog zaokreta prema kolaborativnom, osmišljenom radu gdje je manje u središtu autor a više izvodač i publika. Adaptiranje novela i kratkih priča za kazalište postalo je vrlo popularna praksa u posljednje tri dekade, i takva praksa dovodi u pitanje autoritet jednog autora posredujući između izvora i ciljnog teksta. Zato su implikacije ove perspektive u kazališnom smislu su vrlo značajne, kao i ideje Barthesa i drugih o intertekstualnosti, mreži svjesnih i podsvjesnih aluzija na druge tekstove, unutar određenog diskursa u svakom pojedinom tekstu. Djela kao *Rosenkrantz i Guildenstern su mrtvi* T. Stopparda izrazitije su intertekstualna ali u svakom tekstu postoji odjek utjecaja drugih tekstova. Koncept originalnosti se u ovom kontekstu treba promatrati kroz stručnije i relativnije pojmove nego u prošlosti, što odražava suvremeno odbacivanje kanonskih vrijednosti, i u književnosti i u teatru. Još jednom, osviješteni kritičar mora prepoznati metateatarske i intertekstualne aluzije u nepoznatom radu kako bi čitatelju objasnio reference koje se kriju na dubljoj razini.

U *Slika, glazba, tekst*,⁵ Barthes govori o, kako on to naziva, "fizikalnosti jezika" i "zrnu glasa" prikazujući tako organsku prirodu jezika upotrijebljenog u verbalnoj komunikaciji. Mehanički koncept jezika kakav su zastupali strukturalisti, u okvirima poststrukturalizma zamijenio je više organski, sintetički model, bez sumnje, pristup koji je osjetljiviji za estetsko. Ovaj fizički vibrantan i zvučan aspekt jezika, što se može nazvati muzikalnošću jezika, temeljan je za Artaudov rad naročito njegovog teatra okruţnosti. Artaudova teorija i praksa velikim se

⁵ Roland Barthes *Image, Music, Text* - niz eseja o strukturalizmu i semiotici, među kojima je i slavni esej "Smrt autora", ponovno radanje čitača

dijelom sastojala od nastojanja da se jezik oslobodi ograničenja tradicionalnog shvaćanja prozodije u smislu konvencionalnog ritma i značenjskih obrazaca i traganja za elementarnijim značenjima kroz sinestezijske zvučne obrasce, ideograme i hijerogliffe. Artaud je bio pod jakim utjecajem Mallarmeove simbolističke poetike a utjecajni ljudi iz prakse kao Peter Brook, s druge strane, bili su pod utjecajem Artauda tako da su za cijelo naslijede nenaturalističke drame u posljednjih 100 godina, svijest o jeziku i posebno fonološki eksperimenti bili od ključne važnosti. Preko Artauda, uspostavlja se zanimljiva veza sa azijskim teatrima, balinezijskim u slučaju Artauda, japanskim No teatrom u slučaju Yeatsa. Dovoljan je susret s tradicionalnim kineskim, japanskim teatrom ili onim iz jugoistočne Azije da shvatimo što je Barthes nazivao "česticom jezika" i "fizikalnošću glasa".

Ranije, tridesetih i četrdesetih godina, Roman Jakobson i Praški lingvistički krug postavili su nemehanicističku, ali formaliziranu matricu jezičnih funkcija u tekstu, povezanu s tada suvremenom teorijom komunikacije. Po njihovom shvaćanju, glasovi u književnim i dramskim tekstovima ispunjavaju jednu ili više od šest funkcija - emotivnu, konativnu, referencijalnu, poetsku, fatičku i metajezičnu, i odgovaraju pošiljatelju, primatelju, kontekstu, poruci, kontaktu i kodu. Ovakva funkcionalna taksonomija važna za prepoznavanje namjere u dramskom diskursu, u kojem umjesto nezaokružene mase riječi možemo percipirati oblik i strukturu teksta. Tako povezivanjem pragmatike komunikacijskog modela s estetikom poetike teksta nastaje bogatija, sofisticiranija vizija uloge jezika u teatru.

Isto tako, recentnije funkcionalističke teorije jezika Michaela Hallidaya otvaraju

korisne spoznaje o strukturi teksta i jezičnim obilježjima. Hallidayev konstrukt polja, pravca i načina u odnosu na idejne, interpersonalne i tekstualne funkcije u svakom tekstu, omogućava kritičaru promatranje višeslojnog, višestrukog procesa koji se u dramskom tekstu simultano odvija. U praksi, primjer jezičnih obilježja unutar polja bila bi leksička kohezija rječnika u skladu s aktivnostima ili temom i upotreba prijelaznih glagola u nizu subjekt-predikat-objekt. Pravac se odnosi na interpersonalnu prirodu teksta i obilježen je upotrebom modalnih glagola, deiktičkog jezika kao što su osobne zamjenice i prilozni mjesta i, naročito, odnosi se na govorne činove. Obilježja teksta koja pokazuju način u komunikaciji uključuju žanrovske oznake kao što je rima u poetskoj drami i metalingvistička sredstva kao paralelizam i postupke montaže.

Treba spomenuti i način na koji određeni dramski tekst iznova prepričava priču, ili, formalističkim rječnikom, "fabulu", jer postoje brojne moguće reprezentacije istog materijala, ovisno o gledištu i ideologiji. Brojne adaptacije i prerade priče o Learu, na primjer, koriste događaje iz kronika ili Shakespeareovu dramu kao polazište za nove tekstove koji ponovo pričaju ili prikazuju istu osnovnu priču ili, upotrijebimo francuski strukturalistički termin, "histoire".

Ideju da je naracija višestruka ili polifonična zastupao je i Bahtin, sa svojim sljedbenicima, pa iako je teorija naracije Proppa, Todorova i drugih uglavnom razrađena u odnosu na kratku prozu i narodne priče, čini se da je dosta primjenjiva i na dramski diskurs koji je u osnovnoj orijentaciji dijaloški. Čak i površinski monologizam tekstova za teatar jednog glumca često je višestruk na nekoj razini, eksplisit-

noj ili implicitnoj, što utječe i na gledašte publike i na recepciju i na interpretaciju. Kad ne zaboravlja da su kazališni tekstovi često i dvoznačni i polifonični po strukturi, kritičar raspolaže s većim mogućnostima da čitateljstvu prenese upućenije i manje stereotipne komentare.

Zaključak: kritičar i osviještenost kritike

Ova ponešto pedagoška funkcija kritike, rekao bih, suštinski je važna za rad kritičara/ke. Gledatelj kazališnog komada psihološki je predodređen da bude skloniji samo jednom značenju i urednoj mentalnoj shemi predstave, čak i ako ga to dovodi do pretjeranog pojednostavljivanja. U trenutku izvedbe, ona ili on ne mogu, osim možda na podsvjesnoj razini, usvojiti nebrojene lingvističke i strukturne djeliće izvedbe. Dakako, vizualni kodovi, zato što imaju najbrže, neposredno osjetilno djelovanje, obično su na prvom mjestu. Ne kažem da tipični posjetitelj teatra nema sposobnosti da usvoji i pročita kazališni tekst. Naprosto, kritičar bi trebao biti u boljem položaju da, za potrebe zainteresiranog gledatelja, smjesti izvedbu u okvir teatarskog i kulturnog diskursa. Budući da takav diskurs danas znači trajan i vrlo širok proces, za razliku od jednokratnih, zaokruženih epistemologija iz vremena kad su se prvi put pojavili profesionalni novinski kritičari, znanje kritičara treba biti šire. Kazališna kritika danas mora se temeljiti na interdisciplinarnim, hibridnim koncepcijama kulture u kojima estetika, teorija kulture i lingvistička teorija, filozofija i sociologija igraju podjednaku ulogu.

Kritika može i treba donijeti završnu riječ u tekstu izvedbe, uspostavljajući određenu hijerarhiju značenja. Ali, može, i ja bih

rekao, treba isto tako čitatelju otvoriti izvedbu za brojne, čak višestruke razine percepcije i zadovoljstva. Osviještenost o jezičnim i formalnim osobinama izvedbe, zajedno sa slikovnim i kinezičkim kodovima koji djeluju u teatru, zahtijeva od kritičara vrlo izoštreanu teorijsku disciplinu. Umjesto da teatar sagledavamo kao zasebni entitet nepovezan s ostalim područjima, kao što je to često bilo u slučajevima kad se teatar i studije o teatru, reklo bi se, obraćaju sami sebi, da parafraziram Gilberta Adaira⁶ možemo ga, za njegove posjetitelje, prenijeti i integrirati u šire područje kulturne proizvodnje i diskursa.

Završavajući s osvrtom na uvodni paragraf o znakovima i slikama, rekao bih da arsenal kazališnog kritičara treba uključiti praktično poznavanje strukturalističkih i semioloških teorija, jer je njihov utjecaj na suvremeni teatar bio velik. Jezična osviještenost je jako moderan pojam u sociolingvistici a ja bih kao važno oruđe kritike, dodao primjenu jezične kao i vizualne osviještenosti. Smatram da sinteza organske, intuitivne, impresionističke i holističke recepcije fenomenološkog pristupa i deskriptivni, strukturni i analitički pristup semiologije mogu uspješno pomiriti znakove, slike i namjere u artikuliranju kazališnog doživljaja. Današnji kazališni kritičari, vjerujem, pozvani su ne samo da bilježe iskustvo teatra u fragmentarnom, necentriranom trenutku nego i da ga za svoje čitatelje kritički kontekstualiziraju unutar koherentnih okvira kulturnih referenci.

S engleskog prevela Milica Lukšić

⁶ Gilbert Adair *The Postmodernist Always Rings Twice*, London, Fourth Estate, 1992, str. 10